



Temps public, temps technique

Pascal Vallet

► To cite this version:

Pascal Vallet. Temps public, temps technique. Journée de travail de l'AISLF-ASF, EHESS, May 2005, Paris, France. halshs-00980989

HAL Id: halshs-00980989

<https://shs.hal.science/halshs-00980989>

Submitted on 23 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pascal Vallet
101 rue de Thizy
69 400 Villefranche sur Saone

10 mai 2005/ avril 2014

tel : 04 74 65 14 84

Mél : pascal.vallet@univ-st-etienne.fr

- Maître de conférence à l'Université de Saint-Etienne

- Chercheur Centre max Weber

Temps technique et temps public	1
L'œuvre est le résultat d'un travail.....	2
Un exemple : les dessins numérisés de Jean-Philippe Aubanel	3
Faire, inventer, voir	4
L'artiste serait-il en genre de spectateur ?	6
Conclusion.....	7

Temps technique et temps public

Il n'est pas si simple de trouver des indicateurs fiables de la perception artistique. Les discours, lettrés, experts ou naïfs (il y en a d'autres), auxquels on accède par entretiens ou questionnaires, ne renvoient, en effet, et bien souvent, qu'aux commentaires d'accompagnement des œuvres. En se situant dans la continuité de la sociologie de la réception et de l'école de Constance, les auteurs de l'enquête *Le temps donné aux tableaux*¹ avaient pris le *temps* comme un indicateur pertinent pour sociologiser les formes de l'attention portée aux œuvres par le public du musée Granet de Montauban. En reprenant le *temps* comme indicateur de l'attention portée aux œuvres, en m'appuyant sur des exemples empruntés à l'histoire des techniques, des œuvres et des artistes visuels, — y compris les œuvres actuelles, celles de l'image en mouvement et celles qui mobilisent des technologies nouvelles, j'ai voulu distinguer quelques-unes des dimensions temporelles qui sont attachées à la notion d'œuvre pour rapprocher ensuite deux dimensions de l'expérience artistique, le temps de la technique et le temps du public.

¹ Passeron, J.-C. et Pedler E., *Le temps donné aux tableaux*, Marseille, CERCOM/IMEREC, 1991.

Pour le sociologue ou l'historien, la réception d'une œuvre dépend évidemment de « l'équipement perceptif et cognitif » ou de « l'horizon d'attente »² qui fait qu'un individu reconnaît dans une forme qu'il voit ce qu'il « veut » et « peut » y reconnaître ; autrement dit par Malraux, en termes moins sociologiques, la réception dépend d'un « musée imaginaire »³. Toutefois, et malgré cette caractéristique du regard qui rassemble le concepteur et le récepteur dans une même histoire sociale, les œuvres (c'est évident pour les œuvres cinématographiques ou les œuvres de l'art en mouvement qui utilisent des nouvelles technologies) introduisent une temporalité qui n'est pas la même pour les différents regardeurs de l'œuvre. Les films, par exemple, ont une durée (entre une heure et demi et deux heures et demi pour les longs métrages les plus courants) qui ne coïncide quasiment jamais avec celle de leur effectuation (de plusieurs semaines à plusieurs mois). Partant de ce constat, que peut-on en conclure ?

L'œuvre est le résultat d'un travail

S'intéressant aux œuvres du passé ou aux œuvres « traditionnelles » on peut voir dans les gestes une trace du temps que l'artiste a consacré au façonnage de l'objet ; la trace d'un temps inscrit dans la forme même l'œuvre. Toutefois, la présence du geste (de sa trace graphique ou picturale) ne concerne pas toutes les œuvres. Si le geste d'un Pollock, présent dans ses œuvres, autrement dit une large part de son style singulier, de sa manière (de son « écriture » diraient les dessinateurs d'une école d'art) est bien la signature d'un travail singulier, il ne dit rien de ce temps consacré à l'effectuation de l'œuvre ; il en va de même pour le geste d'un Cézanne ou d'un Franz Hals qui ne disent rien du temps que ces peintres ont passé à réaliser leurs œuvres.

D'une certaine manière donc, la technique s'efface. Disant cela, je veux dire que l'objet fini, qu'il soit artistique ou autre, voile le temps de son effectuation, celui de son travail. Ce temps est bien sûr contenu dans l'objet mais ce dernier n'en dit rien ou peu. Un regardeur, en effet, même expert, ne peut pas déduire à coup sûr en s'appuyant sur de simples observations, le temps qu'un producteur a passé à façonner une forme. Et ce qui vaut évidemment pour l'objet manufacturé, la sculpture de Brancusi, est encore plus vrai pour des objets industriels comme les brosses à dents que Philippe Stark a dessinées pour Fluocaril ou pour la bouteille compactable en polyéthylène d'Evian (1995, qui a fait l'objet d'un design). Combien parmi nous seraient capables de dire le temps nécessaire à la réalisation de leur montre, des vêtements qu'ils portent ou des chaises sur lesquelles nous sommes assis ? Cette caractéristique valable pour des objets « triviaux » ou profanes, comme pour des objets artistiques vaut aussi pour une réalisation informatique ou une animation 3D qui associerait le son et l'image comme l'Animation 3D de *Monsieur « M »* que l'artiste J. Kayser a réalisée en 2004 avec J.-D. Damieux-Verdeau pour l'image et O. Orand pour le son et qui fut exposée au Musée d'Art Contemporain de Lyon du 16 avril au 16 mai 2004. Une telle œuvre, dont le visionnement ne dure que quelques minutes, réalisée à partir d'un dessin produit en quelques heures, a demandé trois mois de travail (à temps plein) et une collaboration journalière et complète entre l'artiste dessinateur et l'informaticien durant cette même période.

On peut ajouter à cette opacité temporelle associée à l'autonomie des œuvres que des producteurs comme les artisans de l'époque médiévale s'évertuaient à « gommer » la trace des gestes pour respecter les critères esthétiques de cette époque qui naviguait en régime de

² Baxandall, M., *L'œil du Quattrocento*, [1972], Paris, Gallimard, 1985 et pour « l'horizon d'attente » Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

³ Malraux, A., *Le musée imaginaire*, [1965], Paris, Gallimard, 1996.

communauté. On retrouve, d'ailleurs, ce « gommage » esthétique chez des académiciens du XVII^e ou du XIX^e siècle qui retiraient toutes traces de gestes « pour ne pas faire ouvrier »⁴. J'ai retrouvé ce type « d'effacement » dans des ateliers d'amateurs que j'ai pu observer et au sein desquels on pratiquait la sculpture ou le dessin⁵. Enfin, si le geste est bien la « marque de fabrique » de l'œuvre d'un artiste tel que Pollock, les techniques nouvelles, elles, ne laissent pas percevoir le geste de l'effectuation : on le cherchera désespérément dans les œuvres (elles ne sont plus si nouvelles d'ailleurs) d'un Nam June Paik ou d'un Bill Viola. Bref, avec les options esthétiques certains aspects de l'activité de production des œuvres, industriels ou informatiques, gommant systématiquement cette trace des temps d'effectuation que sont les signes et les marques de la fabrication manuelle. Or le temps du geste et plus exactement le temps de l'effectuation (court ou long), comme le temps du montage de l'installation, est aussi le temps d'une expérience, composée à la fois d'un engagement et d'une attitude réceptive (esthétique), celle de l'artiste, différemment intime et interactionnelle selon les producteurs et les circonstances, dont le déroulement reste le plus souvent inaccessible au spectateur de l'œuvre.

Un exemple : les dessins numérisés de Jean-Philippe Aubanel

Jean-Philippe Aubanel se caractérise lui-même comme un « peintre ». Vacataire depuis 1977 à l'Ecole d'Architecture de Lyon, il a produit une œuvre variée, présentée dans différents lieux d'exposition nationaux ou régionaux (Fiac, Frac, etc.). Bien qu'il se présente comme un peintre, il a réalisé des œuvres dans différents matériaux et sur différents supports : papiers, bois, assemblages d'objets divers et usagés. Entre 2003 et 2005, il a produit une série de cinquante dessins réalisés sur des papiers de format 90x110cm. Pour produire ces œuvres, il a utilisé un vernis à l'huile et du goudron de houille. Aubanel recouvre d'abord le support d'une couche de vernis avant de dessiner « dans le frais » avec un pinceau ou un autre instrument qu'il trempe dans le goudron. Le temps de séchage de ces matériaux est long. Il peut aller jusqu'à plusieurs jours. Travaillant sur le thème de « La vie de Guillaume Apollinaire », Philippe Aubanel trace des portraits du poète, de ses amantes qu'il entoure de motifs graphiques tels que des sapins, des lapins, des oiseaux ou d'autres animaux. Sur un plan pratique, le travail dans le frais avec du goudron de houille produit une sorte d'émulsion qui gêne la recherche d'une trop grande précision et génère : « des bavures », des « éclats », des « petits trous » (le papier est attaqué par les instruments), des « taches » de couleurs diffuses, bref, des « accidents » et du « hasard », « mon hasard » précise Aubanel. La réalisation d'un dessin prend entre « 2 minutes et ½ heure », « ce qui va assez vite » ; mêle l'invention à l'effectuation dans un régime d'action que l'on pourrait qualifier de « faire-inventif » et mêle une attention sensorielle au support (le papier, le vernis), au médium (le goudron), aux instruments (tranchants, coupants, pointus, couvrants), aux odeurs ; et plus exclusivement visuelle, aux formes (« aux accidents » et aux inflexions graphiques et plastiques) par lesquelles s'engendre le dessin ; dans un mouvement indissociable donc d'une expérience esthétique. Produisant beaucoup, il n'a toutefois pas conservé l'ensemble des dessins réalisés pendant cette période. Il en a sélectionné cinquante sur environ trois cent. Ses critères de choix sont subjectifs. « Je garde les mauvais si je suis en forme » précise-t-il. De

⁴Crow, T., *L'atelier de David*, trad. de l'anglais [*Emulation, Making artists for Revolutionary France*] par R. Stuveras, Paris, Gallimard, 1997, à propos de Girodet et de « Son désir de faire quelque chose « qui ne sentît pas l'ouvrier » » ; Dans ce cas, la surface peinte, pour s'accorder aux exigences rhétoriques du sujet, ne doit montrer aucun signe d'effort ni d'indécision », p. 165.

⁵ Vallet, P., *Les formes et les usages de l'enseignement du dessin de nu, aujourd'hui et à travers son histoire, une genèse du regard de l'artiste*, thèse de doctorat, dir. J.-C. Passeron, Marseille, EHESS, 2000.

toute façon, « le résultat vient du hasard » qui « n'enlève jamais rien, ajoute toujours quelque chose, notamment les accidents de séchage ».

Ensuite « je ne m'occupe plus de rien » précise Aubanel. « Je donne les originaux à l'infographiste. Ils sont scannés avec une précision de 900dpi. Je vais chercher la disquette. C'est un travail long. J'ai donné mes consignes ; de toute façon, je ne sais pas me servir d'un ordinateur ». Le programme utilisé « met les traits dans une sphère. Il relève le dessin, le trait se décolle, il se déplace » ; « c'est un dessin animé » ; « une série interactive de cinquante dessins » ; « les traits [les motifs, sapin, lapin, main, etc.] circulent d'un dessin à l'autre » ; « ils voyagent » ; « on le mettra sur un site Internet » ; « les spectateurs pourront se déplacer dans le dessin ». Si l'œuvre d'Aubanel est donc en partie réalisée par lui, dans un acte de faire-crétif, elle est aussi le résultat d'une coopération avec un infographiste à qui il délègue une partie de la technique.

Faire, inventer, voir

Cette distinction entre « faire-crétif » et technique est possible parce que pour obtenir (« inventer ») des formes, les artistes et les dessinateurs usent d'autres moyens que ceux que, précisément, leur offrent les techniques : les projections. Pour la psychologie, la projection est un mécanisme par lequel l'être humain transpose dans ses activités sa personnalité propre. Pour la psychanalyse c'est un mécanisme de défense par lequel le sujet perçoit dans le monde extérieur et en particulier sur autrui les caractéristiques qui lui sont propres⁶. Par extension la projection consiste pour un regardeur à reconnaître dans une forme ou dans un *complexus* formel donné qui sert de support, une image, l'allure d'une figure ou toute forme qu'il transpose selon sa personnalité. Ainsi voyant ce que nous voulons voir dans ce que nous regardons, nous pouvons reconnaître, inventer dans les motifs d'un papier peint, les frondaisons qui bordent un chemin, la mouvance des nuages, des images plus précises que celles que nous aurions dessinées ou inventées sans support. On peut donc considérer que les phénomènes projectifs sont à la fois un mécanisme de défense et de transposition, de transformation en même temps qu'un processus singulier. Cette double caractéristique pose ces phénomènes à la fois comme des éléments de perturbation dans l'obtention de formes d'imitations réalistes d'un modèle visé et comme des moyens moteurs de la création. Ces phénomènes, en effet, fonctionnent comme des leurres⁷ et ils entrent comme tels dans les catégories de la pensée, les dispositions mentales des regardeurs. Certains leurres sont plus efficaces que les formes réelles : « dès qu'une forme quelconque, susceptible de ressembler en quoi que ce soit à un visage, se présente dans notre champ de vision, notre attention aussitôt alertée réagit vivement »⁸. Bref, nous avons tendance à aller à la rencontre des intentions allusives qui se présente à notre regard et l'art utilise ce procédé⁹. Des œuvres de Picasso tel que le *babouin* dont la tête est réalisée par deux voitures, et la *selle-guidon de vélo-tête de taureau* fonctionnent sur ce principe. D'après E. Gombrich ces métaphores plastiques font précisément le jeu de l'art. L. B. Alberti dans son traité *De Statua*¹⁰ présente la projection comme l'origine de l'art.

6 Piéron, H., *Vocabulaire de la psychologie*, [2ème éd.], Paris, PUF, 1994, p. 356.

7 Gombrich, E. H., *L'art et l'illusion*, trad. de l'anglais [*Art and Illusion*] par G. Durand, London/Paris, Gallimard (N.R.F.), 1971, pp. 136-40.

8 *Ibid.*, p. 138.

9 *Ibid.*, Breughel l'Ancien, Dulle Griet, (Margot la Folle), 1562, p. 139, ill. 74.

10 Gombrich...op. cit., pp. 141-142.

« Je crois que les arts qui cherchent à imiter les créations de la nature ont débuté ainsi : un jour ont découvert par hasard, dans un tronc d'arbre, dans un monticule de terre ou dans quelque autre objet, des contours qu'il suffisait de modifier très légèrement pour obtenir une ressemblance frappante avec certaines choses de la nature. Ceux qui avaient remarqué cela essayèrent alors de voir si, en ajoutant quelque chose qui manquait ou en retranchant quelque chose qui était en trop, il ne serait pas possible d'obtenir une ressemblance parfaite. Ajustant ainsi et modifiant les contours et les surfaces selon l'exigence de chaque objet, des hommes parvinrent à réaliser ce qu'ils désiraient, et non sans y trouver plaisir. Depuis ce jour l'aptitude de l'homme à créer des images se développa rapidement, jusqu'à ce qu'il fût capable de créer n'importe quelle apparence, même lorsqu'il n'y avait pas dans la matière le moindre tracé qui fût susceptible de l'aider. »

L. B. Alberti, *De Statua*, cité par E. Gombrich dans *L'art et l'illusion*.

Il n'y a là rien de très différents de ce que dit et fait Jean-Philippe Aubanel (ou d'autres participants à une enquête que je mène actuellement sur le sentiment d'échec chez les artistes) et si, bien sûr, l'assurance d'Alberti nous fait défaut quant aux origines de l'art, ce texte atteste la conscience que les théoriciens et les artistes pouvaient avoir du caractère créatif des projections psychologiques.

La projection correspond donc à un usage de l'expérience antérieure dans la perception qui, face à de nouvelles conjonctures, par un isolement de la chose reconnue dans le flot de la perception préconsciente, peut aussi bien verser du côté d'une attention créatrice (c'est ce que les enseignants d'art appellent « apprendre à voir ») que du pathologique. Dans le premier cas elle pourra s'articuler sur un contexte, participer aux actions de connivences de la réception artistique¹¹ et à la fabrication de nouveaux codes ; renouvelant ainsi les « horizon d'attentes » des regardeurs. Dans le second cas, il n'est que de voir l'usage fait par Rorschach des tests projectifs ; il s'agit d'un instrument pour guider le diagnostic dans le dépistage des affections psychologiques¹². Mais pour notre propos actuel, il convient de remarquer aussi et peut-être avant tout que la projection est une technique de spectateur. Ainsi, dans des tableaux comme ceux du Titien, le pouvoir de suggestion de l'image est poussé à un tel degré que le spectateur doit faire presque autant d'effort que le peintre pour se saisir de l'image. Sa qualification perceptive qui lui permet de reconnaître ce qui est montré, doit être à la hauteur de la qualification technique du peintre. Baxandall dirait, de son côté, que l'usage de raccourcis dans les tableaux demande au spectateur une « attention qualifiée »¹³. Comme l'acte d'effectuation de l'artiste, cette attention qualifiée est un travail ; elle correspond à un temps ; celui du passage de l'aperception à la perception, celui de la reconnaissance. Elle est pour Gombrich l'indicateur d'un « art mûr »¹⁴. C'est-à-dire d'un art (toujours pour Gombrich) qui implique le spectateur à un haut degré et peut croître seulement dans l'institution ; c'est-à-dire dans le contexte social propre à une attitude esthétique qui en favorisant l'accroissement de l'activité projective, favorise la participation active du spectateur en stimulant sa perception.

11 « Du bon usage de la sociologie », « Interview de Jean-Claude Passeron par Raymonde Moulin et Paul Veyne », *Revue européenne des sciences sociales*, tome XXXIV, n° 103, 1996, pp. 350-51.

12 Rausch de Traubenberg, N., *La pratique du rorschach*, 2ème éd. revue et corrigée, Paris, PUF, 1973, 205 p. Mais aussi Damisch, H., *Théorie du nuage*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, « Le normal et le pathologique », p. 47, « Taches », pp. 49-50.

13 Baxandall, M., *L'œil du Quattrocento*, trad. de l'anglais [*Painting and experience in fifteenth century Italy*] par Y. Delsaut [1ère éd. 1972], Oxford/Paris, Gallimard, 1985., p.74, à propos de la *Transfiguration de Christ* de Bellini, l'auteur parle du tableau comme produit de la collaboration entre le peintre et son public.

14 Gombrich, E. H., *L'écologie des images*, [2e éd.], Paris, Flammarion, 1983, « La psychanalyse et l'histoire de l'art », pp. 45-79.

On retiendra donc que l'usage systématique des phénomènes projectifs comme technique « d'invention » et de formulation graphique ou plastique, suppose une familiarité des regards, un œil commun qui ne peut advenir que par la fréquentation et la mise en place d'un « pacte iconique » qui, prenant l'apparence du naturel fera dire aux regardeurs : « c'est comme ça que je vois les choses ». On retiendra aussi que cette *technique du regard* n'est pas nécessairement la même selon que l'on est en position de spectateur ou de producteur de l'œuvre. Mais la distinction entre producteur et récepteur tient ici et aussi à la place des participants au sein du dispositif esthétique, chacun, de la place qu'il occupe, inventant les formes à sa manière historiquement, sociologiquement, singulièrement constituée. La place occupée par les participants à l'expérience artistique, elle, est donc susceptible d'être changée : les artistes peuvent toujours s'installer dans le fauteuil du regardeur, ce que faisaient Titien ou Cézanne qui remettaient leurs œuvres sur le métier après qu'un temps suffisamment long se soit écoulé depuis leur production pour qu'ils puissent voir les formes d'un « œil neuf », « prendre du recul ». Les spectateurs, quant à eux, sont aujourd'hui bien souvent appelés à produire ou à investir une partie de l'œuvre ; ce qui était bien la visée de Duchamp ou celle de notre peintre Jean-Philippe Aubanel pour qui « le spectateur se déplacera dans le dessin animé ».

L'artiste serait-il en genre de spectateur ?

Considérant les apports précédents, on fera la remarque que dans bien des circonstances, le temps de la conception de l'œuvre est, lui aussi, distinct de celui de l'effectuation. Si ce n'est pas le cas pour Pollock ou pour le Picasso du film intitulé *Le mystère Picasso* de Clouzot dans lequel on perçoit bien l'emmêlement entre concevoir, voir et faire, c'est bien le cas de Jean-Philippe Aubanel, de Jackie Kayser, tout autant que pour l'auteur d'une sculpture académique ou pour une œuvre comme celle de Donald Judd qui tous s'associent ou s'associaient à des praticiens ou à des techniciens. Or, si un dessinateur ou un peintre ne prévoit pas nécessairement à l'avance les traits ou les formes qu'il va produire (cf. *Le mystère Picasso*), un film qui reçoit l'agrément du CNC fait, lui, nécessairement l'objet d'un projet préalable ; comme l'avait fait en son temps le morceau d'Académie longuement préparé et soumis à des discussions serrées. A la différence du temps de façonnage ou du faire-inventif qui, eux, sont comptables (ils sont le temps passé à écrire ; à peindre ; à sculpter ; à mettre en forme une image numérisée ou un logiciel), mesurables (on mesure, par exemple, et on sait que Michel-Ange a passé cinq ans à sculpter le David alors qu'il n'avait mis qu'une année pour sculpter la pietà de Saint-Pierre de Rome : ce qui fut considéré comme un tour de force par ses contemporains), le temps de la conception (de l'invention) est rarement accessible au sociologue ou à l'historien de l'art – lorsqu'il est distinct de l'effectuation, il ne s'apparente pas à une conduite et reste difficile à objectiver : il est celui de l'idée, de l'intention : de la *kunstwollen* dirait Riegl¹⁵.

Les classiques et les académiciens privilégiaient ainsi l'idée et la conception plutôt que l'exécution de l'œuvre. Cela supposait de leur part la parfaite maîtrise des techniques artistiques qui devaient disparaître pour « ne pas faire ouvrier ». Comme pour l'artisan médiéval, pour l'académicien, la technique n'était donc pas un problème puisqu'elle était maîtrisée (il suffit là de penser à Le Brun ou à Ingres). Ce type d'attitude qui ne néglige pas la technique mais qui la considère comme une composante nécessaire mais, en quelque sorte, distincte de la part esthétique de l'art, ne pouvait que se prolonger dans la délégation de l'acte d'effectuation à des praticiens. Lorsque la valeur singulière ne s'exprime pas à travers la

15 Riegl, A., *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978.

technique mais à travers l'idée, le projet, comme ce fut le cas pour l'art académique ou classique, comme c'est le cas pour l'art de Duchamp ou Donald Judd, l'acte de faire donc peut être délégué – comme d'ailleurs lorsque la singularité de l'œuvre n'est pas recherchée, par exemple, dirait Nathalie Heinich, lorsque l'art fonctionne en « régime de communauté ». Il n'y a à ce moment là qu'une différence de degré d'implication entre les regardeurs : qu'ils aient projeté l'œuvre ou qu'ils la découvrent spectateurs promeneurs dans l'institution ! Cette annulation de la distance entre les regardeurs, on la constate d'ailleurs en pleine période académique dans les travaux des académiciens ou dans *Tables de Préceptes* de Testelin¹⁶. Les critères de l'appréciation esthétique étaient alors exposés, discutés, catégorisés et réglés par l'académie et permettaient l'articulation entre des manières de voir qui n'étaient pas directement reliées au faire et associaient les artistes et les commentateurs académiciens (c'est-à-dire des spectateurs) devenus tous regardeurs des œuvres. Et ce mouvement de rationalisation des relations entre « voir » et « faire », on le trouve aussi dans le projet de Marcel Duchamp ou dans celui d'artistes qui précisent le mode d'emploi de leurs œuvres : en ce qui concerne l'effectuation, on pensera à Sol Lewit ; en ce qui concerne le voir, on pensera à Kosuth ; ce qui disparaît alors, dans les deux cas, c'est en partie l'effectuation. L'artiste récepteur peut alors, selon les configurations historiques devenir un « voyant », un « filtre » (Duchamp, Picasso, Breton) ; un « penseur », etc. Il est un récepteur « fin », « singulier » qui s'associe au technicien (à l'informaticien par exemple) qui remplace le praticien pour produire des œuvres nouvelles. La production de l'œuvre est déconnectée de la technique ; elle est déléguée ; le temps de l'invention ou du faire-inventif (celui du dessinateur Aubanel) est déconnecté du temps technique qui donne (pour l'académicien, le minimaliste américain, Kayser ou Aubanel) son aspect public à l'œuvre. Dans ce cas, l'artiste peut être considéré comme un regardeur d'un certain type dont il convient de caractériser le régime créatif dans l'espace public.

Conclusion

En m'appuyant sur un travail empirique et en prenant des exemples dans l'histoire de l'art et des œuvres, j'ai voulu montrer que les différences entre la réception des producteurs d'œuvres et celle des regardeurs pouvaient s'expliquer par des positions relatives à l'œuvre, relatives par exemple, à une position technique. Bien que je me sois appuyé sur une césure, celle qui distingue le temps technique du temps public, j'ai tenté d'esquisser un rapprochement entre la posture de l'artiste et celle du public. Chemin faisant, j'ai peut-être laissé côté certains aspects de la dimension temporelle de l'expérience esthétique – et on trouvera facilement des contre-exemples. Toutefois j'espère avoir été suffisamment clair pour contribuer à montrer que les artistes font parti du cercle des regardeurs, experts, spécialisés ; et que d'une certaine manière, ils sont les spectateurs de leurs propres œuvres qui se font plus qu'elles ne sont faites lorsqu'elles s'inscrivent dans le temps public. C'est parvenu à ce point, en effet, que peut s'engager une sociologie qui distribuerait en les distinguant et en les rassemblant, les différents regardeurs de l'œuvre et je crois que dans cette perspective, la confrontation des temps accordés aux œuvres respectivement par les artistes et par les autres regardeurs, pourrait être un bon moyen d'objectiver des régimes de réception sociologiquement constitués.

Pascal Vallet

¹⁶ Les catégories édictées par l'académisme proviennent des écrits de Fréart de Chambray dans son *Idée de la perfection de la peinture* (1662), Testelin dans ses *Tables de Préceptes* (1680), Roger de Piles dans la *Balance des Peintres* (1708).